



Jornadas de Hum.H.A.

Bahía Blanca - República Argentina

11 al 13 de agosto de 2005



Tres etapas en la historia de la violencia **La obra de Norberto Gómez entre 1976 y 1995**

*Silvia Marrube*¹

(Museo de Artes Plásticas “Eduardo Sívori”, Buenos Aires)

Durante la década del setenta la violencia se instaló en la Argentina como un actor de la vida política, cultural, institucional y social. Dentro de esta modalidad en la cual se vivieron las relaciones sociales el cuerpo sería un protagonista fundamental en esta historia. Emergió con una fuerte presencia a partir del Cordobazo y tanto ésta como su ausencia marcarán las líneas temáticas de buena parte de la producción plástica de la época. Pero qué sucedía con ese nuevo protagonismo que adquiriría el cuerpo en este campo específico. Sabemos que el mismo siempre estuvo asociado a la idea de representación y de índole figurativa. ¿Pero serviría para dar cuenta de los procesos violentos que sobre él comenzaban a operar? Su representación se vio esencialmente modificada y alterada a raíz de esos procesos. Los artistas comenzaron a representarlo no como centro y unidad de un pensamiento o sistema figurativo como había sucedido con el sistema figurativo heredado del Renacimiento. Figuras descentradas, facetadas, restos que no logran conformar su unidad se constituyeron entonces en la nueva representación del cuerpo. Así mismo las alteraciones en el canon hablan de un nuevo orden en la representación. El objetivo de este trabajo es analizar la producción del escultor Norberto Gómez desde esta nueva perspectiva y el corpus de la producción estética, en este caso plástica, habida cuenta además de la capacidad de testimoniar que posee la obra y que va en aumento debido a las nuevas resignificaciones que adquiere la realizada durante la última dictadura a la luz de los actuales trabajos académicos. En este sentido la posición sustentada por Déotte al afirmar la existencia de un arte de la desaparición constituye un marco insoslayable para tratar esta cuestión, en especial al “... reformular la concepción de las relaciones entre la historia del arte y la historia política”, otorgándole al arte contemporáneo “... un valor de destinación, efectivamente político, de resistencia... que lo insta a recoger y levantar a los vencidos de la historia, a los sin huella,

¹ smarrube@hotmail.com

a los desaparecidos...”.² Las obras emergían entonces sin mediar una actitud deliberadamente propuesta y funcionarían como un puente entre el objeto individual que ellas constituyen y la comunidad en que son producidas.

La obra de Norberto Gómez puede inscribirse dentro de la categoría estética del “realismo”. La reproducción obsesiva de la realidad que se daba en el “hiperrealismo” americano adquirió en nuestro país, así como en el resto de Latinoamérica, la característica particular de que el contenido de las obras estaba absolutamente ligado a las circunstancias políticas y sociales que se vivían, unido a un profundo sentido crítico de las mismas. Es en este sentido que podemos hablar de un realismo crítico-social como lo define Marchán Fiz “un arte testimonio”³ para el cual la transmisión de contenidos es un eje fundamental en la ejecución de la obra y de allí la importancia signada a los temas elegidos para su representación. El arte reflejaba entonces las situaciones que se producían en el cuerpo social. Las imágenes aludían a las situaciones trágicas que se estaban desarrollando, en especial al clima de violencia y así la producción de Norberto Gómez se constituye en metáfora de este período signado por la violencia, la censura y la tortura, como también contribuye a un arte de la memoria y de toma de conciencia contra las prácticas del olvido, construyendo un lugar de recuerdo y de testimonio. Sus esculturas, con su carácter tridimensional, con su corporeidad se contraponen a la falta de corporeidad del “desaparecido”, del cuerpo ausente y de las políticas de desaparición de los nuevos terrorismos de estado.

La historia que subyace en estas obras es la historia de la violencia. El período demarcado puede dividirse en tres etapas que se diferencian por la temática individual que abordan, por sus materiales y técnicas y por las estrategias empleadas por el artista.

La primera de ellas se inicia en 1976 y se extiende hasta 1983. En ella se representa la violencia ejercida contra el cuerpo, como objeto de represión. Cuerpo herido y fragmentado que lleva en sí las connotaciones referidas al cuerpo social. Gómez había practicado hasta ese momento un tipo de escultura relacionada con las tendencias geométricas del momento, en especial entendiendo a la geometría como un lugar de reflexión. A mediados de la década del setenta comienza a experimentar la cuestión de la disolución de las formas y en especial la relación que este proceso mantiene con el tipo de material empleado. Le importaba fundamentalmente la disolución de la estructura primaria de la obra, de los accidentes que podía entonces sufrir la forma y que por este

² Déotte, J.L. “El arte en la época de la desaparición”, en Richard N. (ed.), *Políticas y estéticas de la memoria*, Santiago de Chile, Ed Cuarto Propio, 2000, p. 149.

proceso apareciese el material contenido, es decir la materia orgánica. En este sentido la utilización del material de espuma de poliuretano y fibra poliéster le posibilitaba ese objetivo perseguido, que utilizará en todo el resto del período analizado, es decir la cuestión de “realidad-ficción”. Esto a su vez se relaciona con la concepción que maneja de la escultura basada en una técnica de armador más que de modelador, comenzando así un proceso donde el artista se dejaba llevar por los materiales, en especial en su aspecto más utilitario, es decir que “le sirvan” a este proceso de cambio y que además la utilización de los mismos no fuera permanente. “...un juego dialéctico de los trabajos de la materia por ejemplo de lo geométrico a lo visceral”.⁴ La obra alude a un complejo juego de significaciones. Es indudable que esta producción nos remite a la última dictadura y aquí se plantea la cuestión de la contemporaneidad de las obras respecto de los acontecimientos históricos que las motivan. Esta contemporaneidad lo obliga así mismo a la utilización de un lenguaje altamente simbólico, debido a la intervención política que sufrían las prácticas culturales.

Las obras seleccionadas para el análisis de este primer período son “¿Quién soy?” “Parrilla”, y “Crucifixión”. Todas ellas son imágenes emergentes de aniquilación y muerte y fundamentalmente de violencia, la cual puede ser vista desde dos puntos diferentes, la violencia física en sí y la violencia que se ejerce al negar la identidad de los individuos. Las obras muestran entonces los restos, lo emergente, lo que públicamente podía llegar a conocerse de las terribles situaciones que tenían lugar en el país. Justamente en este aspecto se focaliza la obra de Gómez en la desintegración de los cuerpos, en los restos, en las partes, en definitiva en lo no identificable, como podemos observar en la serie de obras citadas anteriormente, en consecuencia en lo privado de identidad.

La obra “¿Quién soy?” representa notablemente la cuestión de la pérdida de identidad que comenzaba desde el momento en que se ingresaba al campo y es el mismo mecanismo del campo según Vezzetti el que tiende a arrasar la subjetividad.⁵ La relación que existe entre la pérdida del nombre y por tanto de la memoria de sí mismo. Borrar el nombre de una persona es negar su existencia, así como restituirlo es devolverle una identidad y sin la conservación del mismo se pierde la totalidad existencial. La tortura y la muerte constituían dos peligros constantes. A través del proceso de tortura se llega a la deshumanización del individuo. En esta obra Gómez no utiliza la policromía sino que la

³ Marchán Fiz, S., *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, Ed Akal. 1994, p 66.

⁴ Oliveras, E., “Por Amor al Arte”, en *Clarín*, Bs. As., 24/11/84.

⁵ Vezzetti, H., *Pasado y Presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2002, p. 186.

misma está realizada en una gama monocroma como imitando la consistencia de los huesos, en realidad su apariencia es la de una osamenta, alusión a una pre-muerte. Al respecto el artista declaraba en una entrevista de 1995 "...La palidez se refiere a lo desangrado. Una vez extraída la sangre, la circulación, la vida, todo se hace símbolo".⁶

Ahora, ¿cuál era la situación que se vivía en el plano social?. En "Parrilla" Gómez representa el artefacto donde se cocina esta típica comida, el asado o parrillada, que se celebra generalmente en ocasiones festivas. Pero la "parrilla" también es un elemento proveniente de la iconografía cristiana y asociada a la martirología. Recordemos que el tormento de San Lorenzo consistió en ser quemado vivo sobre una parrilla, incluso la misma planta de la iglesia de El Escorial, cuya advocación esta dedicada a este santo la reproduce. Utilizando entonces esta estrategia el artista nos introduce en una martirología contemporánea. Pero no sólo alude a la tortura y muerte sino también a la característica que adquiere parte de esta sociedad, la antropofagia. El clima de violencia sostenido y en *crescendo* en el cual vivía la sociedad argentina que incluía a las diversas instituciones y

[Fig.1] "Crucifixión", 1983



a la comunidad política, junto a la imposibilidad de reconocer al otro en sus diferencias y de lograr acciones consensuadas y dentro de los marcos jurídicos fue instalando paulatinamente la idea y las prácticas de la violencia como única solución posible a los diversos conflictos, en especial la aniquilación del enemigo.

En 1983 Gómez produce la última de sus obras en resina poliéster llamada "Crucifixión" [Fig.1], en la cual apela nuevamente a esta asociación con la iconografía religiosa y la última también en cuanto a la utilización de este tipo de material y técnica.

La segunda de las etapas comprende las obras producidas fundamentalmente entre 1984 y 1985. Si en la serie anterior la temática era el resultado de la violencia, en esta nueva serie los instrumentos que la posibilitaron ocupan el nuevo eje temático. "Custodia, pira y látigo" [Fig.2] y "Arma y Clavo" realizadas en "cartón pintado" como el mismo artista confiesa y que imitan metales, resultan en instrumentos de tortura, verdaderas armas letales,

⁶ Lauría, A., *Norberto Gómez. Veinte años. Entrevista personal con el artista*, Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, 1995, p. 29.

símbolos de la represión. La cuestión estética gira en torno al tema del original y de la copia, si bien las obras son todas diferentes él trabaja a partir de un módulo de formas



[Fig. 2] “Custodia, pira y látigo”, 1984

geométricas tridimensionales que repite y combina de manera diferente dando origen a cada obra en particular. El procedimiento consiste ahora en “poner y sacar”. Queda de esta manera planteado el poder de juego de “realidad-ficción” que opera en la obra de arte, no son lo que ellas dicen que son, al comprobar que su aparente pesada y dura estructura de metal, goza en la realidad de una contradictoria liviandad. Radica aquí el problema de la ilusión, es decir no crear un objeto que se parezca a otro, sino de crear un objeto, la imagen que reproduzca las apariencias del objeto. Según

Aumont “...la ilusión es un fenómeno de orden perceptivo, ...en cambio la representación es un fenómeno de carácter más general que permite ver al espectador por delegación una realidad ausente, que ofrece tras la forma de un representante”.⁷

La estrategia que utiliza Gómez es una suerte de “distanciamiento histórico” ya que los mismos son representados como instrumentos medievales. Funcionan como parábolas, imágenes que remiten a otras realidades.

“Custodia, pira y látigo” [Fig 2] de 1984 da una respuesta contundente sobre los años del horror. Si en la etapa anterior Gómez mostraba las consecuencias, la carne lacerada y destruida, ahora nos muestra las metodologías empleadas. Recordemos el carácter “iniciático” que tenía la práctica de la tortura, es decir un antes y un después de ella. Esta obra está compuesta por tres esculturas independientes pero que funcionan en conjunto. La primera de ellas, una forma vertical que estalla en el espacio dando lugar a un vacío remite casi por un mecanismo asociativo a la custodia, objeto utilizado por la liturgia católica que transporta la ostia consagrada, símbolo del cuerpo y de la sangre de Cristo. La pira es la purificación por el fuego donde se quemaban a las brujas en la hoguera, un lugar de sacrificio. Gómez trabajó durante el período correspondiente a la primera etapa de su obra analizada una serie de terrazas que hacían recordar a los sitios empleados por las civilizaciones precolombinas donde se realizaban los sacrificios de los prisioneros a

⁷ Aumont, J., *La imagen*, Barcelona, Ed Paidós, 1992, p. 107.

los dioses. La imagen adquiere la forma de fuente que contiene el objeto deseado de ese sacrificio, la sangre del enemigo obtenida a través del castigo y funciona además como nexo no sólo visual y formal entre la verticalidad de la custodia y la horizontalidad del látigo, sino también como nexo en el relato. La tercera pieza es el látigo, en realidad un arma que combina eslabones y una bola donde se observan estas combinaciones seriadas de figuras geométricas tridimensionales que constituyen la forma característica que el escultor emplea en este período. Las tres piezas son monocromas y podemos relacionarlas con esa idea de vaciamiento de la víctima una vez obtenido este fluido vital,



[Fig.3] "Jinete alado"

como sucedía con algunas obras del período anterior. La misma representa ciertas asociaciones que nos recuerdan armas medievales.

La última de las etapas comienza a partir de 1987 y está compuesta por la serie de los "anti-monumentos" [Fig.3]. Aquí la violencia es ejercida a través de las formas y principalmente de los actores que son seleccionados como objetos dignos de conmemoración. Ellos imponen la memoria de los que luchan por instalar el olvido. En esta resignificación e interpretación del pasado en el presente la memoria se ve sometida a las

luchas por el sentido que cada uno de los grupos actores intenta establecer.

Una forma de mantener viva la memoria colectiva es por medio de sus artefactos y el monumento es uno de ellos. Una definición actual nos habla de "un corpus simbólico que acompañará al de gestión de una nación" y cuando "una obra es creada con la intención de conmemorar...conservar la memoria de un hecho o persona, deja de ser un objeto conmemorativo para transformarse en un objeto monumental, es decir que propicia el recuerdo intencionado".⁸ Como puede observarse dos son las características que lleva implícitas el concepto de monumento, la de conservación de valores que son importantes para una comunidad y la de transmisión a generaciones venideras. Para ello el monumento debe poseer ciertos criterios que hagan factible el logro o la adecuación a esas características señaladas. En principio una materia o soporte perdurable a través del tiempo, que evite de ser posible las intervenciones sobre el bien. Ser fácilmente inteligible,

claro en su representación y significación respecto del objetivo deseado, y si son de carácter oficial se tratará de evitar toda clase de ambigüedades e innovaciones, especialmente las de tipo formal y técnico. Estos “lugares de la memoria y la identidad”, ocupan espacios privilegiados, destacados dentro de los emplazamientos urbanos, desafiando al tiempo con su carácter de perdurabilidad y permanencia.

Pero memoria y pasado también pueden ser objeto de manipulación en función de determinadas estrategias del poder y es en este punto que puede establecerse el nexo con la producción de Gómez con respecto a cuáles serían los contenidos a conmemorar y es allí donde operan los “anti-monumentos” ya que son la conmemoración de los victimarios.

Esta etapa está integrada por obras de una rica, fértil y personal iconografía. Gómez recupera el procedimiento tradicional del modelado y comienza a trabajar en yeso. Prevalece en esta última etapa también la idea de la escultura asociada a la arquitectura, especialmente aquella poblada de seres fantásticos e irreales como los que pueblan las catedrales medievales, si bien este concepto de ornamentación, sujeto a la arquitectura es un recurso clásico, que también se empleaba en las fachadas de las antiguas construcciones de las primeras décadas del siglo XX en las ciudades del país. Su objetivo fue la “teatralización de la escultura” como él la definió,⁹ una escenificación de un relato que toma sentido cuando todas las partes que lo componen logran la unidad deseada. Medievales también eran relatos como el del Juicio Final, de los evangelios, o de la coronación de la virgen, que tenían además un fuerte carácter didáctico, ya que la imagen debía ser lo más clara posible porque actuaba como lectura para los iletrados. Obras como “Sin título” y “El idiota” ambas de 1989 y “Figura sentada” de 1995 aluden al poder y a la gloria, a los vencedores. Toman las tipologías de la arquitectura triunfal, pórticos, columnas conmemorativas, todas ellas asociadas a la idea de victoria. La estrategia utilizada es la de la apropiación y el uso personal del concepto de monumento, su antítesis, el “anti-monumento”, que lo niega en sus características de soporte, tamaño, inteligibilidad del relato y objetivo.

Realizadas en principio en yeso policromadas, algunas de ellas han sido llevadas a un molde de caucho que permite su utilización tanto en poliéster como en bronce. Al analizar el soporte y las técnicas empleadas por el escultor podemos inferir esta

⁸ Espantoso Rodríguez, M. T. y otros, “Imágenes para la Nación Argentina. Conformación de un eje monumental urbano en Buenos Aires entre 1811 y 1910”, en *Arte, Historia e Identidad en América*. T II, México, Universidad Autónoma de México – Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994, p. 345.

⁹ Entrevista con el artista, Sept. 2002.

estrategia del “anti-monumento” que él mismo empleó y lograr definirlo. En principio el material o soporte, el yeso se usa en general en escultura para realizar los moldes antes del proceso que lleva a la fundición en metal. Algunas obras pueden quedar en este estadio, pero no es el objetivo final del artista. Evidentemente el yeso es un material frágil, que no reúne esa característica de perdurabilidad que se le atribuye al monumento y menos aún si el mismo tiene un emplazamiento público dado que jamás podría resistir debido a su fragilidad las condiciones mínimas para su conservación. Las dimensiones no son las apropiadas ya que no superan el metro treinta de altura, lo cual las haría prácticamente invisibles si fuesen colocadas en espacios públicos destacados como ocurre con los monumentos. A su vez poseen también una fuerte frontalidad, fueron hechas para ser vistas de frente ya que de atrás muestran su estructura hueca, su ficción, la huella del molde. Si bien la frontalidad es una característica importante de la escultura, y aún puede serlo de algún monumento, ésta no deja de ser un objeto tridimensional, es decir que puede ser recorrido a través de todo su perímetro, un recorrido en trescientos sesenta grados y éste no es un dato menor si se habla de su emplazamiento, es decir del hecho de que pueda ser vista desde puntos de vista diferentes y menos aún sería admisible el que mostrará una cara incompleta. Este último rasgo, junto al hecho de que sean piezas que se van montando por partes como ya describí, además de estar constituidas por fragmentos inconexos, atenta contra el rasgo casi más importante del monumento, su inteligibilidad, es decir que su contenido sea claro, sin que se permitan ambigüedades por parte del destinatario-receptor en su interpretación. Finalmente, algunas de ellas son móviles, pueden cambiar de direcciones al hacerlas girar sobre sus bases, “cambian según sopla el viento”. Evidentemente existe una relación fuertemente significativa y simbólica entre el monumento y el lugar que se le asigna para su emplazamiento por lo tanto este rasgo de movilidad opera contra el criterio mismo de monumento como el resto de los analizados. Otro recurso empleado es la policromía que imita al bronce, material considerado noble para un concepto tradicional de la escultura y muy adecuado para la rememoración. Nuevamente aparece entonces el juego de “realidad-ficción” como había planteado en la serie anterior. Finalmente y con respecto a su contenido no sólo retratan a los victimarios de la historia, sino que además éstos en ciertas obras representan a personajes contemporáneos, contradiciendo así el verdadero sentido y función para los cuales se erige un monumento.

“Sin Título” de 1989, en yeso policromado nos muestran esta rica iconografía creada por Gómez, pero no se deja de advertir en estas figuras los elementos de los guerreros

victoriosos como escudos, fragmentos de espadas, la rueda del carro, objetos que aluden a la ciudad arrasada, el gesto encabritado del caballo como índice de bravura, también el gesto de celebración sobre algún triunfo contundente, las insignias militares y la palma del laurel, símbolo de la victoria y de la fama. No hay dudas de que este triunfo es militar y el mismo es acentuado por el fuerte dinamismo que impera en la obra.

“El idiota” de 1989 es definido por Gómez como “aquel que oculta la verdad y transmite la mentira”.¹⁰ Caracterizado como un personaje híbrido que está formado por una parte humana y otra animal, el idiota se dedica a escuchar para luego retransmitir y es en este proceso donde opera ese acto de selección de contenidos con los cuales trabaja la memoria pero puede observarse el uso indebido de la misma, ya que esa selección sería premeditada para lograr así su objetivo verdadero, la tergiversación de la verdad.

“Figura sentada” de 1995. Esta obra presenta también a un personaje híbrido, pero a diferencia del anterior, que era mitad humano mitad animal, éste juega ambigualmente con atributos de orden civil y militar a través de la vestimenta que utiliza, de las condecoraciones que ostenta y muy especialmente del deseo de gloria expresado en las hojas del laurel.

Para finalizar es destacable mencionar que estas esculturas dan testimonio de lo que fue una realidad represiva a través del poder simbolizador del arte y siguen operando en el conjunto social generando la posibilidad de un ejercicio activo de la memoria colectiva en su titánica lucha contra el olvido y en el que “algún día los que no cesan de vencer sean vencidos”.¹¹

BIBLIOGRAFÍA

AUMONT, Jacques, *La imagen*, Barcelona, Ed Paidós, 1992.

CANAU, Joël, *Memoria e Identidad*, Buenos Aires, Ediciones del Sol, 2001.

DÉOTTE, Jean Louis. “El arte en la época de la desaparición”, en Richard, Nelly (ed.) *Políticas y Estéticas de la memoria*, Santiago de Chile, Ed Cuarto Propio, 2000, pp. 149-161.

ESPANTOSO RODRÍGUEZ, María Teresa y otros, “Imágenes para la Nación Argentina. Conformación de un eje monumental urbano en Buenos Aires entre 1811 y 1910”, en

¹⁰ Idem.

¹¹ Entrevista con el artista. Sept. 2002.

- Arte, Historia e Identidad en América*. T II, México, Universidad Autónoma de México – Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994, pp. 345-359.
- GIUNTA, Andrea, “Pintura en los 70: inventario y realidad”, en *Arte y Poder. Jornadas del CAIA*, Buenos Aires, CAIA, pp. 215-224.
- HERRERA, María José, “Los años setenta y ochenta en el arte argentino. Entre la utopía y el silencio y la reconstrucción”, en Burucúa, Emilio (dir.) *Nueva Historia Argentina, Arte, Sociedad y Política*. T II, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1999, pp. 119-171.
- MARCHÁN FIZ, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, Ed. Akal, 1994.
- RICOEUR, Paul, *La memoria herida y la historia en La lectura del tiempo pasado: Memoria y Olvido*, Madrid, Ed Arrecife, 1999, pp. 31-52.
- RIEGL, Alois, *El culto moderno a los monumentos*, Madrid, Ed. La balsa de la Medusa, 1987.
- ROMERO, Luis Alberto, *Breve Historia Contemporánea de la Argentina*, Buenos Aires, Ed. Fondo de Cultura Económica, 2000, pp. 283-322.
- VEZZETTI, Hugo, *Pasado y Presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2002.